



## Rodin, le Balzac et l'étude de cas

Hervé Dumez

### ► To cite this version:

Hervé Dumez. Rodin, le Balzac et l'étude de cas. Le Libellio d'AEGIS, 2007, 3 (3), pp.35-39. hal-00263312

**HAL Id: hal-00263312**

**<https://hal.science/hal-00263312>**

Submitted on 22 Apr 2008

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Dumez Hervé (2007) "Rodin, le Balzac et l'étude de cas", *Le Libellio d'*, Aegis, volume 3, n° 3, été/automne, pp. 35-38

---

## Sommaire

**1**

Quand Wittgenstein rencontre Popper  
Ou comment tisonner le débat intellectuel  
*H. Dumez*

---

### MÉTHODOLOGIE

---

**10**

De l'étude de cas à l'analyse comparative fondée sur une typologie :  
le "*typological theorizing*"  
*D. Bayart*

**14**

De l'analyse critique des typologies bricolées  
*C. Curchod*

---

**18**

Règle et compréhension des phénomènes linguistiques  
Séminaire avec D. Fattier & B. Laks  
*J.-B. Suquet*

**35**

Rodin, le Balzac et l'étude de cas  
*H. Dumez*

**40**

Programme des prochains séminaires AEGIS

Les autres articles de ce numéro & des numéros antérieurs sont téléchargeables à l'adresse :

<http://crg.polytechnique.fr/v2/aegis.html#libellio>

---

## Rodin, le Balzac et l'étude de cas

Souvenir de Meudon, villa "Les Brillants", 20 avril 2007

*Une bonne comparaison rafraîchit l'entendement.*  
Wittgenstein

*Ce texte tente une analogie entre le travail de Rodin sur Balzac et une recherche par étude(s) de cas. Il n'est pas question ici de comparer l'étude de cas à la démarche artistique<sup>1</sup> (trop de chercheurs se prennent pour des génies, et déjà parfois des docteurs...). L'analogie porte sur les liens entre idées et matériaux.*

### Rodin et Balzac<sup>2</sup>

En 1891, la Société des Gens de Lettres, alors présidée par Zola, passe commande à Rodin d'une statue de son fondateur, Balzac, à livrer dix-huit mois plus tard.

Rodin lit des biographies de l'écrivain, dévore ses livres, se rend en Touraine pour voir les lieux où il a vécu. Pendant sept ans, il multiplie les études (plus d'une trentaine, dont un certain nombre qu'il détruit), à la grande exaspération de ses commanditaires, pour parvenir finalement à un résultat qui les scandalisera.

Confronté à son sujet, le sculpteur cherche à exprimer ce qu'il en pense – sa puissance, sa force visionnaire – à partir de ce qui est son support – le physique. Il sait que l'expression voulue se jouera plutôt dans le visage, et plus particulièrement dans le regard, mais dans une tension avec le corps. Il fait séparément des études de tête (quelques-unes sont d'un Balzac riant) et de corps sans tête. Il peut tenter de fixer le regard sur le spectateur, qui doit se sentir alors un peu écrasé, ou faire ce qu'il choisit à la fin : un regard puissant, mais légèrement levé vers le ciel, au-delà du spectateur, qui exprime un défi (Balzac s'est fixé comme objectif de rivaliser avec Dieu comme créateur d'un monde). Cherchant à exprimer l'idée d'une intelligence qui maîtrise une matière informe, Rodin revient sous différentes formes à une tension entre tête et corps.

Les premières esquisses présentées à la société des gens de lettres sont sages : un Balzac en redingote appuyé sur un fauteuil Louis XV et un autre en robe de moine (Balzac était connu pour travailler en robe de moine, attachée avec une cordelette, ou en robe de chambre). Rodin n'est visiblement pas satisfait et abandonne ces idées. De toute façon, il a l'habitude de travailler les corps nus, avant de faire les statues habillées.

Une esquisse pose Balzac nu, immobile, debout. Rodin imagine le corps de Balzac tel qu'il devait être : une bedaine imposante, des cuisses et des bras énormes. Il joue sur le contraste possible entre ce corps ridicule, dérisoire, mais puissant à la fois, et la tête. Mais le résultat de cette première tentative est évident : le regard du spectateur se focalise sur ce ventre gros et mou, et la tension avec la force du visage disparaît.

Autre esquisse. Rodin met le personnage en mouvement. Il le fait marcher en avant, comme une force qui va. Le corps est le même dans son apparence ridicule, mais il s'avance fièrement, bras croisés, le visage jovial. L'idée est intéressante, mais trop appuyée. Peut-être aussi trop facile : ce qui intéresse Rodin est d'exprimer la puissance de création intérieure, dans une tête immobile, un regard, et le mouvement de la marche est trop extérieur, trop éloigné aussi de la pratique de l'écriture. Il faut alors revenir à autre chose. Il lui faut, à ce stade, résoudre le problème de la relation du corps et de la tête, du corps devant mettre en valeur la tête. Il tente, pour articuler les deux d'essayer autre chose : non plus le corps nu, mais habillé. D'où l'idée de la robe de chambre.

Rodin pose une vraie robe de chambre, sans doute sur un nu de Balzac. Puis il la rigidifie avec un procédé que l'on n'a pas identifié. Il la détache du corps et la plonge dans le plâtre. Il va travailler à partir d'elle.

Nouvelle esquisse, la robe de chambre couvre le corps, mais laisse entrevoir la nudité. Rodin a du mal à faire disparaître ce corps, c'est-à-dire à renoncer à l'idée de cette tension entre ce corps humain, trop humain dans sa laideur, et la puissance qui doit se dégager de la tête et du regard. Il fait encore trois maquettes, allant dans le sens d'une simplification de plus en plus grande.

Il va, dans la solution qu'il retient finalement – celle de la robe de chambre enveloppant et dissimulant totalement le corps, mais traitée de manière floue – cachant les bras, repartir de l'idée de tension sur laquelle il a travaillé depuis le début, mais en la déplaçant. La robe de chambre va lui donner deux effets : le premier est celui de l'informe, d'une matière brute qu'il faut maîtriser, que la tête, forte, va dominer, c'est-à-dire de la création avant la création ; le second est celui d'une sorte de protection, de refuge, de repliement sur soi (disparition du corps que l'on devine), de concentration sur soi, à partir duquel la création se fait, d'où surgit la tête par le cou puissant, dans un mouvement de redressement. Ce mouvement tout entier conduit le regard du spectateur vers la tête qui se dresse au sommet, et le regard de Balzac qui lui-même se dresse vers le lointain. Rodin l'a trouvé dans l'Héra de Samos exposée au Louvre.

Plusieurs choses.

Rodin ne cherche pas l'idée abstraitement. Il la cherche dans la mise en forme d'un matériau. Il tâtonne en progressant. Il s'éclaircit les idées de plâtre en plâtre. Il expose sa méthode à Zola dans une lettre en date du 5 février 1892 : « Mon cher Maître, j'ai commencé le Balzac. Je ne puis vous dire qu'il est avancé, car j'ai un modèle qui ne fera peut-être entièrement l'affaire, ce n'est qu'en travaillant que je le saurai si cela prend belle tournure. Ne vous alarmez pas, le travail suit son cours d'étude. » Visiblement, deux points sont déjà clairs dans son esprit dès le départ. D'une part, il ne veut pas faire une tête de Balzac, il veut jouer sur une tension entre la tête et le corps, sans bien savoir comment s'exprimera cette tension. Donc il cherche autour de la mise en scène du corps. D'autre part, il ne semble pas intéressé par une présentation en habits d'époque (il a très rapidement abandonné cette piste et ne l'a pas réellement travaillée). Donc, les idées de départ sont assez floues sur ce qu'il va faire, plus précises sur ce qu'il ne veut pas faire. Ensuite, c'est, comme il a été dit, une progression par tâtonnement, dans une relation de l'idée à la matière. Le Bernin parlait de *concetti*<sup>3</sup> (à l'origine, le *concetto* est une pensée ingénieuse, originale. Il comporte aussi l'idée de surprise, une pensée formulée de telle sorte qu'elle surprend. En ce

sens, le *conchetto* désigne en poésie l'idée qui apparaît au dernier vers d'un poème, surtout un sonnet, et saisit le lecteur comme un aboutissement, la chute<sup>4</sup>). Rodin dira : « J'ai voulu montrer le grand travailleur hanté la nuit par une idée et se levant pour la fixer sur sa table de travail. » C'est un concept, mais un concept très concret : une idée qui s'incarne dans une matière et l'anime, pas une idée abstraite : soit un dessin, soit, mieux, un plâtre. Ce dernier a cette particularité qu'il est facile à façonner, qu'on peut relativement rapidement et aisément lui donner une forme. La succession des plâtres montre une sorte de dialogue en progression entre matériau et idée. Dernière remarque : il est intéressant de voir que Rodin a du mal à se détacher de son idée initiale (le corps nu de Balzac), qu'il explore cette idée très à fond et qu'il ne l'abandonne pour le drapé de la robe de chambre qu'à l'extrême fin, sachant qu'il a trouvé l'idée définitive et que ce n'était pas celle sur laquelle il a le plus travaillé (mais ce long tâtonnement était sans doute nécessaire pour parvenir à la nouvelle idée qui s'impose d'un coup).

### L'étude de cas

Beaucoup de choses ont été écrites sur l'étude de cas. Par Yin<sup>5</sup> ou dans le livre de Ragain et Becker<sup>6</sup>, par exemple. Le parallèle possible avec ce qui vient d'être dit vient de l'articulation entre la matière et l'idée. L'étude de cas donne une matière de recherche abondante et informe, échevelée au sens où des fils possibles partent dans divers sens. On ne sait pas bien au départ quelles idées donneront forme et sens à cet écheveau. La sage recommandation qui est faite au débutant est d'avoir une orientation théorique de départ, un protocole et des questions de recherche<sup>7</sup>. Ce qui est évidemment utile. Mais la réalité est que le matériau recueilli dans une étude de cas, si celle-ci a été bien menée, conduite avec passion, va par nature bien au-delà des quelques idées de départ, entraîne des surprises. On sait bien mieux ce que l'on veut écarter (les idées trop simples, les « réductions »), que ce que l'on veut montrer. Quelques intuitions structurent la démarche (analogues à cette recherche d'une tension, pour Rodin, entre la tête de Balzac et le corps). On ne progresse que par des réécritures successives cherchant à mettre en forme – mettre en sens – le matériau, et qui tâtonnent vers un état final. L'idée centrale n'apparaît souvent qu'à la fin, à l'issue du processus.

Comment organiser cet aller et retour entre les idées et le matériau ?

Les mémos ont cette fonction<sup>8</sup>. De l'étude en plâtre, ils doivent avoir la liberté. Ce sont donc des écrits de ton personnel (il est préférable de les écrire en usant du « je »). Ils doivent être alternés.

A partir de ses lectures, en gardant le matériau à l'arrière-plan, mais à l'arrière-plan seulement, il s'agit de repérer les idées, les cadres théoriques, qui semblent faire sens, et d'expliquer pourquoi. Dire aussi pourquoi certaines approches théoriques qui, a priori, devraient faire sens, ne le font pas. C'est le mémo théorique.

Juste ensuite, faire des notes sur le matériau recueilli dans le cas. Il faut ici éviter la monographie – monotone, monocorde, monochrome. Au contraire, avec liberté, chercher les anomalies, les points saillants<sup>9</sup>, les aspérités surprenantes relevées dans le matériau, c'est-à-dire chercher à donner forme librement, sans contrainte, au matériau recueilli. C'est le mémo de terrain.

L'un et l'autre doivent être écrits, dans les premiers temps, indépendamment : il ne faut pas chercher à « voir » les cadres théoriques dans le matériau de terrain (on les trouvera toujours, mais cette « trouvaille » n'aura pas grand chose d'intéressant). Il faut maintenir un certain degré de liberté entre concepts et matériau,

Puis, par réécritures successives, faire converger les deux approches, chercher très progressivement à relier les idées venant des lectures et les idées venant du matériau pour trouver enfin la meilleure articulation entre concepts et matériau. Encore une fois, ceci n'est pas un plaidoyer pour une aventure mains dans les poches théoriques. La réflexion sur le choix du cas, l'orientation théorique de départ, sont essentielles. Mais la richesse<sup>10</sup> du matériau dépasse (et doit dépasser de loin) ces premières idées. Ce n'est donc que par tâtonnement, par élaborations successives (les mémos théoriques doivent intervenir très tôt) donc dans un climat de flottement conceptuel (« *conceptual slack* »<sup>11</sup>) qu'il faut accepter, que se construit l'analyse du cas.

A la manière dont Rodin a conçu son Balzac ■

**Hervé Dumez**

PREG — CNRS / École Polytechnique

1. Des travaux épistémologiques rapprochent démarches scientifique et artistique — Feyerabend Paul (2003, trad. franç., dernière édition) *La science en tant qu'art*. Paris, Albin Michel. L'analogie tentée ici est plus limitée et différente : elle repose sur la notion de mise en idées d'un matériau. Dewey avait lui aussi opéré un rapprochement entre expérience scientifique et expérience artistique — Dewey John (2005 trad. franç.) *oeuvres philosophiques, Tome III. L'art comme expérience*. Pau, Publications de l'Université de Pau, éditions Farrago.
2. Le Normand-Romain Antoinette et alii (1998) *1898 : le Balzac de Rodin*. Paris, Musée Rodin.
3. Dumez Hervé (1988) "Petit organon à l'usage des sociologues, historiens, et autres théoriciens des pratiques de gestion". *Économies et sociétés*, série sciences de gestion n° 12, pp. 173-186.
4. Il se trouve que Balzac lui-même a utilisé le mot dans *Modeste Mignon* : « Depuis deux jours, le poète essayait donc de séduire Modeste, et profitait de tous les instants où il pouvait se trouver seul avec elle pour l'envelopper dans les filets d'un langage passionné. Le coloris de Modeste avait appris aux deux filles avec quel plaisir l'héritière écoutait de délicieux concetti délicieusement dits » (*La Comédie humaine*, Pléiade, tome I, p. 657). Au XIXe siècle, le *conceito* (on dit souvent par erreur le *conceitti*) a pris le sens péjoratif d'idée brillante, bien formulée, mais clinquante, affectée en vue de surprendre ou choquer.
5. Yin Robert (2003, third edition) *Case Study Research: Design and Methods*. Thousand Oaks, Sage.
6. Ragin Charles C. & Becker Howard S. (1992) *What is a case ? Exploring the Foundations of Social Inquiry*. Cambridge, Cambridge University Press
7. Voir par exemple le chapitre 2 de Yin Robert K. (1994) *Case Study Research. Design and Methods*. Thousand Oaks, Sage. 2<sup>nd</sup> edition.
8. Le terme, on le sait, vient de la théorisation ancrée *grounded theory* - Dumez Hervé (2004) "Élaborer la théorie à partir des données". *Sciences de Gestion*, n° 44, pp. 139-155. Les logiciels d'analyse qualitative assistée par ordinateurs intègrent cette dimension — Point Sébastien et Voynnet-Fourboul Catherine (2006) « Le codage à visée théorique ». *Recherche et Applications en Marketing*, vol. 21, n° 4, pp. 61-78.
9. Dumez Hervé (2006) « Équifinalité, étude de cas et modèle de l'enquête. » *Le Libellio d'Aegis*, n° 2, février, p. 18-21.
10. Weick Karl E. (2007) « The generative properties of richness. » *Academy of Management Journal*, vol. 50, n° 1, pp. 14-19.
11. Schulman Paul R. (1993) « The negotiated order of organizational reliability. » *Administration and Society*, vol. 25, pp. 353-372. C'est dans l'organisation que Schulman identifie le flottement (ou surabondance) conceptuel(le). Mais le chercheur menant une étude de cas doit se confronter au même phénomène.